

Denecke, Wolfgang

Die beiden Bäume des Lebens: Caspar David Friedrichs Kreidefelsen auf Rügen

Pädagogische Korrespondenz (1995) 15, S. 63-82



Quellenangabe/ Reference:

Denecke, Wolfgang: Die beiden Bäume des Lebens: Caspar David Friedrichs Kreidefelsen auf Rügen - In: *Pädagogische Korrespondenz* (1995) 15, S. 63-82 - URN: urn:nbn:de:0111-opus-89849 - DOI: 10.25656/01:8984

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-opus-89849>

<https://doi.org/10.25656/01:8984>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<https://pk.budrich-journals.de>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, veröffentlichen oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@difp.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Mitglied der


Leibniz-Gemeinschaft

DAS AKTUELLE THEMA

- 5 *Andreas Gruschka*
Pädagogisches Sonnenstudio – über den Siegeszug der
neurolinguistischen Programmierung

DAS HISTORISCHE LEHRSTÜCK

- 22 *Michael Tischer*
Was hat sich Herbart wohl dabei gedacht?

KÄLTESTUDIE

- 48 *Isabel Greschat*
Tatort Grundschule oder Die Institution
zivilisiert ihre Kinder

AUS DEN MEDIEN I

- 58 *Rainer Bremer*
Fortschritte in der politischen Revision

AUS DEN MEDIEN II

- 63 *Wolfgang Denecke*
Die beiden Bäume des Lebens:
Caspar David Friedrichs Kreidefelsen auf Rügen

DOKUMENTATION

- 83 Vom Original zum Revival:
Tutzing – Loccum und das Problem der Hochschulreife

Wolfgang Denecke

Die beiden Bäume des Lebens: Caspar David Friedrichs *Kreidefelsen auf Rügen*

»Die Kunst mag ein Spiel sein, aber sie ist
ein ernstes Spiel«.

(Caspar David Friedrich)

I

Als Franz Marc, der Maler der *Blauen Pferde*, von einem Anhänger des Wirklichen darauf aufmerksam gemacht wurde, daß es blaue Pferde doch gar nicht gebe, soll er geantwortet haben, er habe ja keine Pferde gemalt, sondern ein Bild. Die kleine Geschichte, an deren Wahrheit man unwillkürlich zweifelt, weil sie zu schön ist, um wahr zu sein, deutet in der Zurückweisung der Ontologie des Common Sense auf die rätselhafte Wirklichkeit der Kunst. Kunstwerke sind keine sekundären Entitäten: Abbilder der Dinge, sondern Dinge, die ihre eigene Materialität transzendieren, indem sie in ihrer inneren Zusammensetzung zu Erscheinungen: zu Bildern werden. Der irritierte Einwand des orthodoxen Realisten rührt unbewußt an die vertrackte Phänomenologie ästhetischer Objekte, insofern in ihm ruckbar wird, daß die Hersteller von Werken der Kunst, anstatt die Welt zu wiederholen, Un-Dinge in die Welt setzen, die aus der Fraglosigkeit dessen, was so ist wie es ist, herausfallen, weil sie die fragwürdige Eigenschaft besitzen, mehr zu sein als sie sind. Dieses auratische Mehr hat der Kunst den Ruf einer sehenswerten Ausnahmeerscheinung beschert und dafür gesorgt, daß sich ihr Wirkungskreis trotz der wiederkehrenden Prophezeiungen ihres Endes in einem unaufhaltsamen Prozeß massenmedialer Diffusion stetig erweitert. Doch während die millionenfach abgelichteten Bilder zunehmend ins Bewußtsein drängen, zieht sich das Licht, das grundlos aus ihnen leuchtet, immer mehr zurück. Wer heute die einschlägigen Museen aufsucht, um die soliden Alltagswelten hinter sich zu lassen und ein wenig über den Dingen zu stehen, hat es nicht leicht, dem Inkommensurablen zu begegnen, weil die Werke in der Omnipräsenz der Reproduktionen ihre fragwürdige Eigenständigkeit verlieren und zu schönen Selbstverständlichkeiten werden. Das Unding Kunst löst sich in Wohlgefallen auf. Der medienbeschiedene Kulturtourist der Gegenwart, der die Bilder, bevor er ihnen zum ersten Mal gegenübertritt, immer schon beiläufig gesehen hat, trifft, ob er will oder nicht, in der Regel anstatt auf das Unbekannte auf alte Bekannte. Er ist vom Dasein der Kunst weiter entfernt als der kunstferne Ottonormalist, der darüber stolpert, daß es Dinge gibt, die sich nicht von selbst verstehen.

Um so nachhaltiger verschafft sich der Eigensinn der Werke in jenen Zwischenfällen Raum, in denen die Besichtigung eines geläufigen Gemäldes allen musealen

Routinen des Wiedersehens zum Trotz zur Begegnung mit dem Unbekannten wird, weil sich das auf den Sinnen lastende Klischee vor der Präsenz des konkreten Phänomens in Luft auflöst. Eine solche unverhoffte Erfahrung gewähren Caspar David Friedrichs *Kreidefelsen auf Rügen*.¹ Das Bild, das zu den Hauptwerken der deutschen Romantik zählt, ist gegenüber dem Prozeß seiner medialen Ent-Fremdung resistenter als viele andere Klassiker der Kunst, insofern der Kontakt mit seinem Mehrwert über die Wahrnehmung eines bloßen Intensitätsgefälles zwischen dem Original und den ubiquitären Abzügen hinausgeht. Friedrichs *Kreidefelsen* sind nicht einfach ein intensiveres, sondern ein ganz anderes Bild. Sie entziehen sich dem kulturtouristischen Zugriff und stellen ihre rätselhafte Unbedingtheit nachdrücklich zur Schau. Zugleich jedoch signalisieren sie, daß sie nur ein Ding sind. Geht man dem Bild auf den Grund, so erweist es sich als ein handwerklich gefertigter Gegenstand, der sein Gemachtsein nicht verbirgt, sondern hervorkehrt. Die Technik der Lineatur und des Farbauftrags ist in allen Einzelheiten klar erkennbar. Das Hervortreten ihres Dingcharakters tut der Faszination der *Kreidefelsen* gleichwohl keinen Abbruch, denn vor der ungewöhnlichen Dichte und Differenziertheit ihrer materialen Textur verstärkt sich der Eindruck, daß sie nicht reproduzierbar sind und nur im direkten Kontakt mit dem Original angemessen erfahren werden können. Die Eigenständigkeit des Phänomens bringt den pauschalen Überblick aus dem Konzept und verlangt eine vielseitige Betrachtung, die ihren Standort immer wieder wechselt. Auf solche Weise in Gang gesetzt, wird die Besichtigung des vermeintlich wohlvertrauten Klassikers vollends zur Konfrontation mit einem Un-Ding. Im Vollzug des dezentrierten Sehens zeigt sich, daß das Bild seinerseits in Bewegung gerät und sich in seiner Wirkung merklich verändert. Wenn man es aus der Distanz als Ganzheit überschaut, strahlt es Harmonie und Ruhe aus; betrachtet man es aber aus der Nähe, verliert es in einer beunruhigenden Verschiebung seiner Elemente das Gleichgewicht und zieht den Blick sogartig ins Zentrum. Friedrichs *Kreidefelsen auf Rügen* sind kein statuarisches Meisterstück, sondern ein dynamisches Objekt, das den Horizont des Selbstverständlichen durchbricht und – dadurch fraglich geworden – verstanden werden will. Im Scheitern des entspannten Wiedersehens weicht die Gewißheit, daß das Bild bedeutend ist, der Frage danach, was es zu bedeuten hat.

II

Die für die Auslegung von Kunstwerken zuständige Wissenschaft hat sich mit methodischer Zielstrebigkeit um eine Klärung des romantischen Klassikers bemüht und auf der Suche nach seiner Bedeutung unterschiedliche Deutungen vorgeschlagen. Einig ist man sich nur hinsichtlich der biographischen Kontextualisierung des Bildes. Es gilt als sicher, daß sich die *Kreidefelsen auf Rügen* der vielleicht ungewöhnlichsten Begebenheit im Leben des Einzelgängers Friedrich verdanken: seiner Hochzeitsreise. 1818, im Alter von 44 Jahren, heiratet der Maler, der sich bei seinen Mitmenschen den Ruf eines ausgemachten Eigenbrötlers erworben hat, plötzlich und unerwartet die um 19 Jahre jüngere Caroline Bommer aus Dresden. Während der anschließenden Hochzeitsreise in die Gegend von Greifswald, Friedrichs Heimat,

besucht das Paar, begleitet von Friedrichs Bruder Christian und dessen Frau, auch die Insel Rügen. Auf diesen Rügen-Aufenthalt im Sommer 1818 geht das Bild, das vermutlich noch im Herbst desselben Jahres begonnen wurde, zurück.



Die vor dem Rätsel der Kunst stehende Forschung hat denn auch, den biographischen Hintergrund in den Vordergrund befördernd, den naheliegenden Versuch unternommen, die *Kreidefelsen* als Friedrichs Hochzeitsbild zu entschlüsseln. Das Gemälde zeige, so die erste der divergierenden Deutungen, das jungvermählte Paar umgeben von einer festlich gestimmten Natur, die dem Hochgefühl des neuen Lebensabschnitts Ausdruck verleihe. Während sich die junge Frau in ihrer Haltung ganz dem Irdischen zuwende, schaue der dem Ideellen verpflichtete Maler, der in dem stehenden Mann rechts dargestellt sei, in Richtung der beiden Schiffe, der Lebensschiffe des Paares, auf das Meer hinaus. Daß es sich bei dem Mann am rechten und der Frau am linken Bildrand um den Maler Friedrich und seine Frau Caroline handle, lasse sich daran erkennen, daß die beiden Figuren durch die in ihrer Nähe wurzelnden und in der Bildmitte sich verschränkenden Bäume hochzeitlich vereint würden. Innerhalb dieser dualen Komposition komme der dritten Figur die Rolle eines Vermittlers zu. Der am Boden kniende Mann verkörpere vermutlich einen an der Zusammenführung des Paares maßgeblich beteiligten Verwandten, etwa den älteren Bruder Carolines oder Friedrichs Bruder Christian. Die *Kreidefelsen auf Rügen* seien, so das Fazit, eine in der Tradition des romantischen Freundschaftsbildes stehende allegorische Darstellung der Liebe des Malers zu seiner Frau. Die Stichhaltigkeit dieser Interpretation zeige sich nicht zuletzt darin, daß die aus der spezifischen Anordnung der Bäume und des Waldbodens sich ergebende Binnenrahmung des Gemäldes die Form eines Herzens habe.²

Die Auslegung der *Kreidefelsen* als Hochzeitsallegorie reicht an das ästhetische Phänomen nicht heran, weil sie zu vordergründig ist. In der Orientierung am vermeintlich Naheliegenden verbleibt sie an der Oberfläche des Bildes und verliert aus dem Blick, daß es mehr ist als eine kunstvolle Ausmalung seines biographischen Rahmens. Die hermeneutische Konkurrenz hat das Hintergründige des Bildes bemerkt und sich darum bemüht, seinem tieferen Sinn auf den Grund zu gehen. So gelangt die zweite der einschlägigen Interpretationen beim Durchblick durch das Phänomen zu dem Schluß, daß die *Kreidefelsen* in letzter Instanz als eine hochgradig symbolische Manifestation des christlichen Glaubens anzusehen seien. Schweres ikonographisches Geschütz auffahrend, läßt sie den bescheidenen Umkreis des Hochzeitsbild-Theorems hinter sich und versieht die im Diesseits des Werkes erscheinenden Dinge mit einer religiösen Bedeutung. Das Bild zeige das jungvermählte und gleichsam mitten im Leben stehende Paar im Angesicht der Endlichkeit des Irdischen. An einem verdorrten Strauch sitzend, weise die Frau den neben ihr knienden Mann, bei dem es sich wegen der Ähnlichkeit von Haartracht und Figur nur um Friedrich handeln könne, auf den vor ihnen liegenden, den Tod symbolisierenden Abgrund hin, vielleicht auch auf die am Rande wachsenden Blumen, die ein Sinnbild der Vergänglichkeit seien. Der im Gras als einem weiteren Vergänglichkeitssymbol sich aufstützende Mann schrecke vor dem Abgrund des Todes zurück, verkörpere aber in seiner demütigen Haltung, die durch den zum Zeichen der Ergebenheit abgenommenen Zylinder unterstrichen werde, zugleich den Glauben an Gott. Analog dazu lasse sich die Efeuranke zu Füßen der Frau als Zeichen der über den Tod fortdauernden Liebe oder der Unsterblichkeit der Seele deuten. Der religiöse Gehalt der Figuren manifestiere sich nicht zuletzt in den Farben der Kleidung, die ein Hinweis auf die christlichen Kardinaltugenden seien. Während das Blau des Mannes für den Glauben stehe und das Rot der Frau für die Tugend der Liebe, könne die mit einem grünlichgrauen Rock bekleidete Figur am rechten Bildrand als Allegorie der Hoffnung aufgefaßt werden. Der an einem morschen Baumstumpf lehrende Mann, in dem vermutlich Friedrichs Bruder Christian dargestellt sei, schaue im Bewußtsein der Vergänglichkeit des Irdischen über die Todeszone der Felsen hinweg auf das Meer hinaus, das als Gleichnis der Unendlichkeit fungiere. Die sich entfernenden Schiffe habe man entsprechend als Symbol der zum ewigen Leben aufbrechenden Seele zu verstehen. Aus dem ikonographischen Verweisungszusammenhang der *Kreidefelsen* gehe deren tiefere Bedeutung unmittelbar hervor: Sie seien ein dem christlichen Erlösungsgedanken verpflichtetes Sinnbild des als Durchgang zur Ewigkeit begriffenen Todes.³

Gelangt die Einrahmung des Gemäldes als Hochzeitsallegorie über das blind Vordergründige nicht hinaus, so endet seine religiöse Fundierung in leerer Hinterweltlichkeit. In der Absicht, den profunden Sinn des ästhetischen Phänomens kategorisch zu fixieren, blickt die zielbewußte Interpretation durch das Bild hindurch, ohne sich in seine Oberfläche: seine konkrete sinnliche Erscheinung zu vertiefen. Daß sie den in verschiedenen Brauntönen gemalten Rock des rechten Mannes als grünlichgrau beschreibt, ist nicht bloß ein kontingentes, dem Unwesen einer chromatisch verzerrten Bildvorlage geschuldetes Versehen, sondern zugleich ein Hinweis auf die wahnhaft sich verselbständigende ikonographische Methode.

Der in der Etablierung fester Farbgehalte gipfelnde Versuch, die Kunst ins Jenseits zu befördern, operiert jenseits des flüchtigen Lebens der Kunst, insofern er aus einem ästhetischen Unding ein mit Etiketten versehenes Schaubild macht, auf dem geschrieben steht: Glaube, Liebe, Hoffnung.

Die dritte und letzte der einschlägigen Deutungen ist der Farbe des religiösen Hoffnungsträgers auf den Grund gegangen und dabei zu der Einsicht gelangt, daß sich die Fundamente des Gemäldes nicht in den ewigen Jagdgründen der christlichen Ikonographie befinden. Sie erkennt in dem Kleidungsstück des rechten Mannes den braunen altdeutschen Rock der sogenannten Demagogen, der Exponenten eines freiheitlich-patriotisch gesinnten Bürgertums, die sich gegen Napoleonische Fremdherrschaft und Restauration wandten und für eine demokratische Reformierung Deutschlands eintraten. Den blinden Fleck im Kosmos der Scholastik als diskursiven Dreh- und Angelpunkt in Anschlag bringend, entwirft die Demagogen-Theorie einen politischen Grundriß des Bildes, der ungeachtet der Parteinahme für Freiheit und Fortschritt seinem ordozentrischen Gegenüber in der konkreten Schematisierung der Erscheinung so sehr gleicht, daß er als dessen säkularer Doppelgänger betrachtet werden darf. Die Entdeckung, daß Friedrich in dem braun gekleideten Mann rechts einen freiheitsliebenden Patrioten dargestellt habe, sei, so das deduktive Credo, der Schlüssel zur Bedeutung auch der beiden anderen Figuren und damit zum Verständnis des Bildes insgesamt. Die an einem Strauch sich festhaltende Frau und der vorsichtig am Boden kriechende Mann, die sich durch ihre bürgerliche Kleidung und ihre ängstliche Haltung deutlich von dem selbstsicher und entschlossen wirkenden Altdeutschen unterschieden, seien eine Karikatur des kleinmütig gegen gesellschaftliche Veränderung sich sperrenden Bürgertums. Das Paar, das vor allem durch den in der Mittelachse des Bildes liegenden Zylinder, die traditionelle Kopfbedeckung des Biedermanns, als Philisterpaar ausgewiesen sei, schrecke vor der als Zone des Umbruchs sich auftuenden Felsschlucht zurück und klammere sich an die unmittelbare Umgebung: an die Sicherheit des gegenwärtigen gesellschaftlichen Zustands. Demgegenüber repräsentiere der in der kompositorischen Schlüsselposition des Bildes stehende Demagoge, der als einziger Kandidat für ein Selbstbildnis Friedrichs in Frage komme, die Perspektive des geschichtlichen Fortschritts. Die zeitliche Logik der drei Raum-schichten reflektierend, schaue er im Bewußtsein der Hinfälligkeit der Gegenwart über die abgründige Zone des Umbruchs hinweg in die Ferne: in die bessere Zukunft, die der Fluchtpunkt auch der beiden auf dem Meer fahrenden, historische Bewegung anzeigenden Schiffe sei. In der Kontraststruktur der Figuren und der Raumzonen trete die tiefere Thematik der *Kreidefelsen* klar hervor: Sie seien ein politisches Bekenntnisbild, das im Horizont der Idee eines unaufhaltsamen menschheitsgeschichtlichen Fortschritts den Tod des Bestehenden als notwendigen Durchgang zum Neuen begreife.⁴

Die auf die wahre Bedeutung der *Kreidefelsen* sich richtenden Deutungen scheitern, weil sie die Wahrheit des Bildes, indem sie sie allzu konsequent zutage fördern, konsequent verfehlen. Das heißt nicht, daß ihre analytischen Befunde falsch wären. Ihre Beobachtungen sind zumeist nachvollziehbar und dürften den Intentionen des Malers, der zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildes nicht nur

jungvermählt, sondern auch ein religiöser Mensch und ein politischer Querkopf war, im großen und ganzen entsprechen.⁵ Ebensowenig liegt der Kunstfehler der Forschung darin, daß sich die einzelnen Diskurse in ihrer Divergenz wechselseitig ins Unrecht setzen würden, denn eine der spielerischen Vieldeutigkeit des Bildes Rechnung tragende Synthese läßt sich leicht formulieren. So wäre es denkbar, daß sich Friedrich im Rahmen seines Hochzeitsbildes als Bürger zweier Welten darstellt, als einen Menschen, der, während er einerseits, im Hinblick auf die Hinfälligkeit seiner irdischen bzw. bürgerlichen Existenz, kleinmütig vor Tod und Umbruch zurückschreckt, auf der anderen Seite, im Rückgriff auf seine festen religiösen und politischen Überzeugungen, mutig über den Abgrund hinwegschaut und dem neuen: dem ewigen bzw. besseren Leben entgegensieht. Jenseits ihrer partiellen Plausibilität und virtuellen Konvergenz liegt jedoch die elementare Unzulänglichkeit der Deutungen darin, daß sie im Eifer des interpretatorischen Geschäfts das Bild *als Bild* nicht wirklich in den Blick bekommen. In dem Versuch, das Wesen ihres Gegenstandes in einem ihm äußerlich bleibenden Sesam-öffne-dich-Verfahren diskursiv zu entschlüsseln und dingfest zu machen, schließen sie die rätselhafte Ganzheit der Erscheinung kurz und verlieren so das Wesentliche aus den Augen. Das Auseinanderfallen von kunstinquisitorischer Sinnzuweisung und Eigensinn der Kunst ist gerade vor den *Kreidefelsen* kaum zu übersehen, da sich das Bild in der spezifischen Organisation seiner Elemente *als Bild*: als rätselhafte Totalität exponiert. Die Hervorkehrung des Bildcharakters nimmt ihren Ausgang in der eigentümlichen Schärfe der Linien und den starken farblichen Kontrasten, die die Elemente der Komposition als Elemente sichtbar werden lassen. Die einzelnen Formen, etwa die vor das Meer geblendeten Felsen oder die gegen die Felsen sich abhebenden Figuren, wirken in ihrer silhouettenhaften Flächigkeit wie ausgeschnitten und in das Bild hineingesetzt. Indem die *Kreidefelsen* das Reale überzeichnen, verweisen sie auf ihre synthetische Struktur. Das Gemälde setzt sich, anstatt einen bestimmten Naturschauplatz wiederzugeben, aus verschiedenen Einzelstudien zusammen, die zum Teil, wie etwa die drei Mittelfelsen und das obere Schiff, auf alte Skizzenbücher zurückgehen. Es ist kein getreues Abbild der Wirklichkeit, sondern ein hochgradig artifizielles Konstrukt aus wirklichkeitsgetreu gemalten Komponenten, die sich im holistischen Kontext des Bildes verwandeln.⁶ Die ungewöhnliche Stringenz der Konstruktion hebt die in der Betonung der Linie angelegte Isolierung der Formen auf und bewirkt, daß sich das dingliche Gefüge, anstatt in seine Elemente zu zerfallen, zu einem komplexen Phänomen verdichtet, zu einem rätselhaften Ganzen, das den Horizont des über die Summierung von Abziehbildern nicht hinausgelangenden Wahrheitseifers der Forschung transzendiert. Freilich setzt der auf solche Weise sich exponierende Mehrwert der sinnlichen Erscheinung die Frage nach ihrem Sinn nicht außer Kraft. Im Gegenteil: In der Hervorkehrung ihrer spezifisch synthetischen Struktur fordern die *Kreidefelsen* die Entfaltung ihrer Wahrheit nachdrücklich heraus. Dem diskursiven Zugriff als Rätselbild sich entziehend, sind sie zugleich ein zur Reflexion treibendes Bilderrätsel, das den Betrachter dazu zwingt, dem ästhetischen Zusammenhang der Elemente zu folgen und sich in die komplexe Logik der Erscheinung zu vertiefen. Es geht weder darum, das Rätsel zu lösen, noch darum, es abstrakt zu fixieren: Es geht darum, das Rätsel konkret zu erfahren.⁷

III

»Inmitten des Seienden im Ganzen west eine offene Stelle. Eine Lichtung ist.«
(Martin Heidegger)



Wer sich den *Kreidefelsen auf Rügen* zum ersten Mal nähert, wird, wenn er mit der Malerei Friedrichs beiläufig vertraut ist, unwillkürlich bemerken, daß das Bild aus dem Rahmen fällt. Es ist anders als andere Bilder des Malers. Während sich Friedrichs Kunst für gewöhnlich durch einen notorisch-erhabenen Ernst auszeichnet, indem die Menschen, wie etwa im *Mönch am Meer* oder im *Wanderer über dem Nebelmeer*, als punktuelle Erscheinungen in der Natur verschwinden oder als statuarische Gestalten vor ihr erstarren, liegt über der Szenerie der *Kreidefelsen* eine kaum zu übersehende lebendige Heiterkeit.⁸ Die Menschen auf dem Bild wirken, vergleicht man sie mit den gebannt dastehenden Rückenfiguren anderer Werke, ungewöhnlich aufgeschlossen und gelöst. In unterschiedlicher Weise aus sich herausgehend, formieren sie sich zu einer kleinen Gesellschaft, zu einer Gruppe von Ausflüglern, die sich am Rande eines Waldes installiert hat und sich zwanglos den Eindrücken der Natur überläßt. Das unbeschwerte Miteinander der Figuren wird eröffnet durch die vor dem leuchtenden Weiß der Felsen besonders prägnant hervortretende Zeigegeste, mit der die lebhaft sich mitteilende Frau die Aufmerksamkeit ihres Nachbarn auf eine bestimmte Stelle der Felsschlucht, vielleicht aber auch auf die in ihrer Nähe wachsenden Blumen lenkt. Um sehen zu können, was die Frau ihm zeigen will, hat sich der Mann von den Zwängen des Alltags freigemacht. Er hat Hut und Stock, die Insignien seiner bürgerlichen Existenz hinter sich gelassen und sich auf die Erde gelegt. Auch der andere Mann wirkt in seiner betont legeren Haltung eher unkonventionell. Er schaut, bequem an einem Baumstumpf lehnd, auf das Meer hinaus. Vielleicht folgt sein Blick

dem oberen Schiff, das zum Leidwesen der christlichen Ikonographie (Börsch-Supan) nicht dem ewigen Leben entgegenstrebt, sondern, wie an der Stellung der Segel zu erkennen ist, profan an der Küste entlangfährt. Die drei Figuren, in denen sich nicht so sehr bestimmte Personen, als vielmehr bestimmte Formen der Wahrnehmung verkörpern, bilden in ihrer komplementären Hinwendung zum Nahen und Fernen ein organisches Gefüge, dessen innere Harmonie die Harmonie des Äußereren reflektiert. Als beschauliches Dreigespann den Umkreis der Welt erschließend, verweisen sie auf den Reichtum des Erscheinenden: auf das dinglich Konkrete ebenso wie auf das Umfassende und Weite. Der Universalität des Sehens entspricht die differenzierte Textur der Malerei, die die verschiedenen Erfahrungsräume in ihrer je spezifischen Sinnlichkeit zur Geltung bringt. Kommt in der lichten Transparenz der von der heilsgeschichtlichen Taxonomie fälschlich als Todeszone verbuchten Felsen und in der erfüllten Intensität von Meer und Himmel das Große und Ganze der Natur zum Tragen, so verleiht die mikrologische Genauigkeit, mit der die einzelnen Formen der Vegetation gestaltet sind, den kleinen und selbst den unscheinbarsten und abseitigsten Phänomenen Substanz und Bedeutung.⁹ Das Gleichgewicht der Elemente verdichtet sich in der durchgehenden Korrespondenzstruktur des Bildes, die die Szenerie vollständig harmonisiert, indem sie die Figuren über eine Reihe von Entsprechungen mit den verschiedenen Natursegmenten verbindet. Sie erscheint zunächst in den sich verschränkenden Bäumen. Der menschlichen Gemeinschaft gleichsam entwachsend, stehen sich ein grazil geschwungener, die Gestalt der Frau nachzeichnender und ein zweigeteilter, konfigural den beiden Männern zugeordneter Baum ergänzend gegenüber. Das Zusammenspiel der Dreiklänge setzt sich fort in der analogen Formation der Mittelfelsen, die ebenfalls aus den Menschen herauszuwachsen scheint. Während sich die leicht nach vorn gebeugte Frau in dem auf der linken Seite der Schlucht gelegenen Felsvorsprung verkörpert, werden die Männer über die an ihren Köpfen vorbeilaufenden Grate auf die beiden gegenüberliegenden Felsen projiziert. Den Abschluß bildet der vielfarbig leuchtende Spiegel des Meeres, der das Farbspektrum der Figuren umfassend reflektiert und so in das Kontinuum der Elemente bruchlos sich einfügt. Der Kreis der Entsprechungen schließt sich: Im allseitigen Gleichklang der in den Naturraum sich einschreibenden Menschen und der sie umschreibenden Natur formieren sich die *Kreidefelsen auf Rügen* zu einer vollkommen organischen Totalität. Sie zeigen einen erfüllten Augenblick an einem schönen Sommertag.

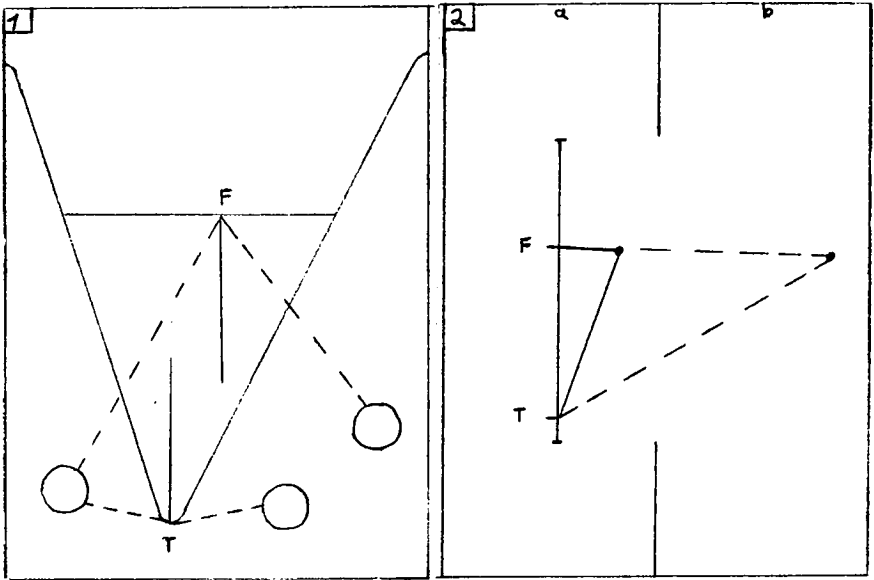
Die Frage nach der Wahrheit des Objekts löst sich vor der Vollkommenheit der Szenerie nicht auf. Der aus der Figurengruppe sich entwickelnden Harmonie der Elemente immanent folgend, weist der erste Durchgang durch das Bild über den Augenblick der Einheit zugleich hinaus, indem die auffällige Polarität zwischen den linken und den rechten Komponenten der abgeleiteten Naturdreiklänge rückwirkend signalisiert, daß auch das im Vordergrund stehende: die Logik der Erscheinung bestimmende Dreigespann nicht völlig homogen ist. Die von der Symmetrie des zur Mitte hin sich senkenden Waldbodens unterstrichene asymmetrische Verteilung der Figuren spaltet es tendenziell in eine linke, »weibliche« und eine rechte, »männliche« Hälfte auf und setzt so eine polare Spannung frei, die das fraglose Gleichgewicht des Bildes unterbricht, insofern sich in der Gegenüberstellung der

Geschlechter die Frage nach den Beziehungen der Frau zu den beiden Männern stellt und damit das Problem des inneren Zusammenhangs der Gruppe. Der Versuch, das Dreiecksverhältnis näher zu bestimmen, ist indes zum Scheitern verurteilt. Die Figuren spielen das von ihnen nahegelegte Rollenspiel nicht mit. Es erweist sich als unmöglich, nach Art der diversen Paarungsstrategien der Forschung zuerst die Frau mit dem passenden Mann zu versehen, um dann den zum Einzelgänger beförderten Nebenmann komplementär, etwa als Vermittler oder Bürgerschreck, auf das Paar zu beziehen. Die Rechnung geht nicht auf, weil sich die Frau nicht kategorisch an den Mann bringen läßt. Sie ist unabweislich und unentscheidbar mit beiden Männern verbunden. Präsentiert sie sich durch Richtungssinn und bürgerliche Kleidung einerseits als das vertraute Gegenüber des »Vermittlers«, so gibt sie sich andererseits durch ihre aufrechte Haltung und ihre dominante Position an der linken Basis der herzförmig sich verschränkenden Bäume als das Pendant des an der rechten Basis exponierten »Demagogen« zu erkennen. Indem sie in ihrer komplexen Doppelwertigkeit den Versuch durchkreuzt, den Wert der beiden Männer zu taxieren, hält die Frau das Dreigespann im Gleichgewicht und setzt die Spannung wieder außer Kraft. Die im Auseinandertreten der Geschlechter in den Vordergrund sich drängende Problem-Stellung löst sich in der prästabilisierten Harmonie des Vordergrundes auf.

Die schrankenlose Einheit der Figuren bleibt jedoch nicht die letzte Auskunft über den Sündenfall des Bildes, denn es gibt auf die Frage nach dem Zusammenhang der Gruppe noch eine ungleich fragwürdigere Antwort als die Auflösung der *Frage*. Sie besteht darin, daß der *Zusammenhang* sich auflöst. In der Revision des Falles stellt sich nämlich heraus, daß die Beziehungen der Frau zu ihren beiden Gegenspielern vordergründig sind. Zum einen erweist sich die aufsehenerregende Zeigegeste, die ihr enges Verhältnis zu dem »Philister« markiert, als blinder Alarm. Sie kann dem in die Schlucht blickenden Mann nichts zeigen, denn sie sieht nichts: Ihre Augen sind geschlossen. Die Frau, in der die unbeschwerte Schau der Dinge ihren Anfang nimmt, schaut überhaupt nicht. Zum anderen beruht die Entente cordiale der Bäume, die ihrer unverbrüchlichen Allianz mit dem »Demagogen« Gestalt verleiht, auf einem Trugschluß. In der Nachzeichnung der umfassenden Verbindung kommt zum Vorschein, daß die Verbindung unterbrochen ist. Die Frau und der auf das Meer hinaussehende Mann halten sich, anstatt die Schlüsselpositionen eines Baum-Kontinuums zu besetzen, an divergierenden *Fragmenten* auf: Von ihren Stamm-Plätzen an den Außenposten des Vordergrundes führt kein Weg zu den über dem Zentrum sich verschränkenden Bäumen. Die Evidenz des Augenblicks verflüchtigt sich. Im Auseinanderbrechen des Figurenkreises weicht die geschlossene Gesellschaft einer Gesellschaft von Verschlussenen, die von eben jenem Ernst durchdrungen ist, den das Bild im ersten Anlauf von sich weist: Die den linken Schauplatz einnehmende Frau befindet sich nicht im Herzen der Dinge, sondern steht, schweigsam und in sich gekehrt, neben dem Geschehen. Der Mann in der Mitte betrachtet nicht, der Ausgelassenheit der Frau erliegend, irgendwelche Felsen oder Blumen, sondern blickt, für sich allein, in die Tiefe. Der rechts in Stellung gegangene Mann sieht nicht leichthin auf das Meer hinaus oder folgt dem an der Küste vorbeifahrenden Schiff, sondern fixiert, seiner Umgebung keine Beachtung schenkend, den fernen Horizont.¹⁰

Die als vereinzelte Subjekte, als Monaden in Erscheinung tretenden Figuren lenken den Blick auf eine andere Wirklichkeit des Bildes. Dies gilt vor allem für die beiden Männer, die in der Suspension des unbeschwerten Miteinanders aus dem Schatten der den ersten Durchgang beherrschenden Frau sich lösen und die Regie des Sehens übernehmen. Obgleich dem Betrachter halbwegs zugekehrt, konvertieren sie, ihre von Haarstränen vollständig verdeckten Gesichter kompromißlos für sich behaltend, zu abgewandten Rücken-Menschen und setzen so einen neuen, *gespannten Welt- und Bildbezug* in Kraft: Als entrückte, selbstvergessene Betrachter sind die Männer in die Natur *vertieft*. In dieser Hinsicht treten sie vermittelnd zur Seite und geben den Blick auf das Zentrum frei. Zugleich sind sie, als rückhaltlose, auf sich selbst gestellte Existenzen, von der Natur *getrennt*. Unter diesem Aspekt stellen sie sich vermittelnd in den Weg und versehen den Blick ins Zentrum mit dem Index der Entzweigung. Der auf solche Weise in den beiden Männern sich verdichtende Perspektivenwechsel markiert eine Wende im Dasein der Menschen: Die revidierten, im Zeichen eines gesteigerten und zugleich gebrochenen Wirklichkeitsbezuges stehenden Figuren sind Exponenten eines Sprungs, der die Menschen aus dem natürlichen Zusammenhang der Dinge löst, um sie als freigesetzte, zu sich selbst gekommene Subjekte unauflöslich an ein freigesetztes, unzugänglich bleibendes Naturobjekt zu binden. Sie sind von der Natur gebannt, weil sie nicht mehr in ihr stehen, sie verlieren sich an sie, weil sie sie verloren haben. Die durch die Logik der Entzweigung bestimmte Welt-Sicht der Figuren wird von der Raumkonstruktion der *Kreidefelsen* umfassend reflektiert. Der Bildraum setzt sich, wie der scharfe Kontrast zwischen der Felsschlucht und dem Meer nachdrücklich vor Augen führt, aus disparaten, unvermittelt hintereinandergeblendeten Naturzonen zusammen. Dadurch wird die erscheinende Natur zugleich gebrochen und forciert, so daß die auf einer schmalen, bühnenartigen Plattform verharrenden Figuren anstatt auf eine beschauliche Umgebung auf ein dynamisches Objekt verwiesen sind, das ihnen direkt gegenübersteht, ohne ihnen zugänglich zu sein. Sie erschließen nicht, vom Ring des Waldes umschlossen, den sommerlich erfüllten Umkreis der Dinge, sondern blicken über den Rand einer Lichtung hinweg ins Offene.¹¹

Dem Führungs- und Paradigmenwechsel innerhalb der Figurengruppe folgend, tritt der Betrachter bei der Nachzeichnung der gesprungenen, ernsteren Gestalt der *Kreidefelsen* von der rechten, »männlichen« Seite in die Wirklichkeit des Bildes ein. Die von der Frau getrennten Männer formieren sich, wie die in der Trennung zum Vorschein kommende Verbindungslinie zwischen ihren Köpfen unterstreicht, zu einem konzentrierten Zweigespann, das der Ausgeglichenheit des ersten Blicks eine polare Doppelperspektive gegenüberstellt. In Haltung und Richtungssinn kontrastiv aufeinander bezogen, verweisen sie den Betrachter, anstatt ihn durch den Kreis der Elemente zu führen, auf die an der Peripherie des Kreises sich auftuenden Randzonen des Elementaren. Die Polarisierung der Welt-Sicht wird unterstützt von der Frau, die als linksseitiges Pendant der beiden Männer die von rechts ausgehenden Perspektiven zentriert und ins Lot bringt, so daß sich der Blick ins Innere entlang der beiden Symmetrieachsen des Bildes geradlinig auf die konträren Fluchtpunkte der Tiefe und der Ferne zubewegt (Abbildung 1): Der Blick in die



Ferne führt über die zwischen der Frau und dem »Demagogen« steil aufragende, axiale Felsnadel und verliert sich, der dem Schiffspaar und der Nadelspitze unmerklich eingeschriebenen Krümmung folgend, auf einer langgezogenen, die Fernwirkung steigernden Kurve in der von den Zweigen des rechten Baumes umrahmten Unendlichkeit von Meer und Himmel; der Blick in die Tiefe durchläuft die von der Frau und dem »Philister« flankierten Schiffe, deren achsenbildende Funktion durch die auffällige Ähnlichkeit zwischen den Segeln und der Felsnadel unterstrichen wird, und verliert sich in dem von den Mittelfelsen umschriebenen Abgrund des Meeres. Der so aus dem komplexen Zusammenhang der Rückenfiguren sich entwickelnden Doppelperspektive entspricht der eigentümlich erhöhte, in der Luft schwebende Standort des Betrachters, der den Blick ins Zentrum haltlos macht und in den Tiefenraum des Bildes zieht, wobei die unnatürlich senkrechte Lage des Meeres der dezentrierten Sicht zusätzlich entgegenkommt. Das Meer wird durch die extreme Höhe des Horizonts und durch die spektakuläre Tiefe der hinter den Mittelfeilen steil abfallenden Felsschlucht dynamisch in die Vertikale gedreht, so daß sich der schwebende Betrachter mit den Grenzen des Naturraums direkt konfrontiert sieht. Während er einerseits, von seinem erhöhten Standort aus, über den Rand der Bühne hinweg ungehindert in die Tiefe schauen kann, vermag er andererseits, weil er gleichwohl nicht höher steht als der Horizont, unendlich in die Ferne zu blicken (Abbildung 2) Die im Umkreis des Vertrauten verweilende Erfahrung des Schönen weicht einer artifizell gespannten Perspektive, die aus der Mitte des Raumes hinausweist und ins Ungewisse zielt. Die in der Freisetzung von Mensch und Natur sich öffnende Welt verdichtet sich nicht im Zentrum der Lichtung, sondern an ihren Enden.¹²

Der Weg entlang der in den Abgrund führenden Symmetrieachse zwischen der Frau und dem »Philister« ist ein Weg zunehmender Dunkelheit und Dissonanz. Die ausgewogene, in präzisen Punkt- und Strichreihen angeordnete Textur im Mittelgrund des Meeres verwandelt sich allmählich in ein ruheloses Durcheinander heterogener, in gröberen Zügen aufgetragener Farben, das Spiel der Wellen löst sich auf im Widerstreit der Elemente. Das Zerreißen der Formen in der Entzweiung der Materie, dem der scharfe Kontrast zwischen dem immer dunkler werdenden Meer und der ungeachtet ihrer Transparenz bizarr und fremd wirkenden Felschlucht Nachdruck verleiht, konkretisiert sich in einem Vergleich der beiden Schiffe. Während das im Mittelgrund des Meeres vorüberziehende Schiff trotz der größeren Entfernung in allen Einzelheiten gut erkennbar ist, beginnt das in der Zone des Abgrunds manövrierende Schiff in den unruhig sich überlagernden und brechenden Wellen seine Form zu verlieren. In der Entbindung der Elemente schwindet die Substanz der Dinge, die vertraute Wirklichkeit zerreißt. Der Logik der Auflösung konsequent folgend, mündet die dem Schiffspaar eingeschriebene Entgrenzung der Welt zuletzt im Welt- und Grenzenlosen, indem der Prozeß der Entzweiung sich zuspitzt und ins Amorphe: in differenzloses Chaos umschlägt. Die durch den scharfen Kontrast zu den Felsen besonders deutlich hervortretende zeigerförmige Spitze des Abgrunds, in der sich die freigesetzten Elemente zu einer opaken Masse verdichten, weist über das Ende der Lichtung hinaus auf das, was sich nicht denken läßt. Dem entspricht, daß der Fluchtpunkt der Entgrenzung durch die diskontinuierliche Schichtung des Raumes dem Blick entzogen bleibt. Von der bühnenartigen Plattform im Vordergrund und den steil aufragenden Mittelpfeilern verstellt, liegt er jenseits der Binnenrahmung (und damit unterhalb des Bildes). Diesem ortlosen Ort in der Tiefe strebt die gesamte Komposition entgegen. Der Sturz der in der Subversion des Bildraums zu Grunde gehenden Erscheinung manifestiert sich zunächst in der Dynamik des trichterförmig in den Abgrund drängenden Meeres, das sich mit massiver Gewalt in die Kreidefelsen frißt und den schmalen unteren Teil der Binnenrahmung zu durchbrechen droht; er setzt sich fort in den steil abfallenden, unterhalb des Bildes konvergierenden Hauptfelsen und den in die Schlucht sich neigenden Zweigen des rechten Baumes; und er erfaßt schließlich die gesamte Figurengruppe, denn nicht nur der in die Tiefe blickende Mann in der Mitte, sondern auch das die Außenpositionen einnehmende Paar ist nachdrücklich auf den Abgrund verwiesen. Die nach unten zeigende Frau und der am anderen Ende der Lichtung verharrende Mann, an dessen Kopf ein abwärts führender Grat entlangläuft, spiegeln sich in den rotbraunen Tönen des zerrissenen Meeres, in dem sich ihre elementare Distanz und Fremdheit verdichtet. In der unter negativen Vorzeichen stehenden Entgrenzung der Welt erscheint mit der Sinnferne der äußeren zugleich die Rätselhaftigkeit der inneren Natur. Der Abgrund des Fremden reicht bis ins Innere der Menschen. Dies zeigt sich besonders deutlich in der ambivalenten Haltung des als Exponent des Blicks in die Tiefe fungierenden »Philisters«. Der am Boden kniende Mann schreckt vor der Zone des Untergangs zurück. Der neben ihm in die Schlucht weisende Stock und der kopflos wirkende Zylinder, der den abschüssigen Hang hinunterzurollen droht, betonen seine prekäre Lage. Doch in seiner Haltung verkörpert sich nicht nur Hinfälligkeit und Angst,

sondern auch Faszination. Mit forschendem Blick über den Rand sich beugend, scheint er den Abgrund ergründen zu wollen. Weil sich im Untergang des Sinns ein tieferer Sinn anbahnt, nimmt die Tiefe ihn gefangen. Sie ist Abgrund der Dinge und Seinsgrund zugleich, eine rätselhafte Leerstelle der Natur, die den ins Bodenlose starrenden Betrachter auf eine Leere im Inneren verweist, so als blicke sie in die Menschen, anstatt bloß von ihnen erblickt zu werden. In der gespannten Gestalt des der fragwürdig sich verdunkelnden Welt erliegenden Mannes kommt zum Vorschein, daß der im Zerreißen der Elemente als Grenze sich auftuende Abgrund des Sinns keine Grenzen hat. Es ist der Abgrund des Erhabenen: die in der Subversion des Schönen sich öffnende grenzenlose Fremdheit aller Dinge.



Der Weg entlang der zum Horizont führenden Symmetrieachse zwischen der Frau und dem »Demagogen« ist ein Weg zunehmender Leichtigkeit und Harmonie. Die vielgestaltige Textur des Mittelgrundes weicht nach und nach einem Kontinuum

homogener, in feinsten Übergängen ineinander verschwimmender Farben, das Spiel der Wellen löst sich in Wohlgefallen auf. Das Zerfließen der Formen in der Vereinigung der Elemente, das die nach oben hin immer substanzloser werdenden, der Immaterialität von Meer und Himmel sich annähernden Hauptfelsen unterstreichen, wird abermals greifbar in einem Vergleich zwischen dem scharf umrissenen Schiff in der Mitte der Lichtung und einem Gegenstück an der Peripherie. Es gibt nämlich noch ein drittes Schiff, das den Prozeß der Verdichtung auf den Punkt bringt. Von einem kleinen, auf die Horizontlinie zeigenden Ast markiert und mit dem bloßen Auge kaum zu erkennen, verschwindet es in der Unendlichkeit von Meer und Himmel, in der die Konvergenz der Elemente undurchdringlich wird und im Amorphen: in differenzloser Einheit endet. Die vertraute Wirklichkeit verflüchtigt sich. Konsequenterweise reflektiert das Bild die Logik der Entgrenzung dadurch, daß es den Fluchtpunkt des Sehens ins Unsichtbare verlegt, denn die auf den ersten Blick bestimmbar scheinende Horizontlinie löst sich vor der sich vertiefenden Betrachtung auf und weist auf einen Ort, der sich nicht denken läßt. Auch diesem ins Unendliche (gleichsam hinter das Bild) sich zurückziehenden Ort strebt die gesamte Komposition entgegen. Der Sog in die Ferne erscheint zunächst in der Dynamik des trichterförmig sich öffnenden Meeres, das trotz der eindämmenden Wirkung der den Horizont mehrfach unterbrechenden Bäume unaufhaltsam ins Weite hinaustreibt; er erfaßt die in Gegenrichtung der beiden Hauptfelsen nach oben strebenden Mittelpfeiler sowie die als Kontrapunkt des zu Grunde gehenden Doppelzweigs dem Horizont entgegenwachsenden kahlen Äste des rechten Baumes; und er umgreift, dem konträren Tiefensog entsprechend, alle Figuren, insofern neben dem auf das Meer hinausgehenden Mann am rechten Bildrand auch das um den Abgrund zentrierte Paar auf die Zone der Einswerdung verwiesen ist. Die Frau und der ihr zugekehrte, zu ihren Füßen liegende Mann, die wie der etwas abseits sich haltende Nebenmann über Fluchtlinien mit der Spitze der zum Horizont zeigenden Felsnadel verbunden sind, spiegeln sich im verfließenden Rot und Blau des Meeres, das ihrer elementaren Vertrautheit und Nähe Ausdruck verleiht. In der Verschränkung von äußerer und innerer Natur wird einmal mehr sichtbar, daß die Rätselhaftigkeit der Welt keine Schranken hat. Auch die unter positivem Vorzeichen stehende Entgrenzung ist ein Abgrund im Inneren der Menschen. Darauf weist das ambivalente Erscheinungsbild des als Repräsentant des Fernblicks sich exponierenden »Demagogen« nachdrücklich hin. Der auf vorgeschobenem Posten in Stellung gegangene, über die Absturzgefahr sorglos hinweggehende Mann ist erfüllt vom Anblick der unendlichen Natur. Seine souveräne, der begrenzten Umgebung entthobene Präsenz, die durch die verschränkten Arme und den fest auf dem Kopf sitzenden (nicht kopflos hinabrollenden) Hut betont wird, zeugt von der Entrückung durch die Elemente. Zugleich aber deutet sich in seiner Haltung an, daß sich auch dem Aufgehen des Sinns das Sinnferne einschreibt. Gedankenverloren an einem Baumstumpf lehnd, scheint er, indem er von der Welt sich tragen läßt, die Welt als grundlos zu erfahren. In der gespannten Gestalt des vom fragwürdig sich verdichtenden Sinn durchdrungenen Mannes bricht ein Abgrund der Natur auf, der an den Grenzen, die er zieht, nicht endet. Es ist der Abgrund des Erhabenen: die in der Überschreitung des Schönen sich öffnende grenzenlose Einheit aller Dinge.

Der dem Zusammenbruch des schönen Augenblicks entspringende Prozeß der Dezentrierung löst die Vollkommenheit der Szenerie nicht auf. Vom konträren Zweigespann der Männer auf den Weg gebracht, mündet die vertiefte Sicht der Dinge, nachdem sie aus dem Tiefenraum zurückkehrt, in der komplexen, doppelwertigen Gestalt der Frau, die das entzweite Bild zusammenhält und so das Gleichgewicht bewahrt. Der Kreis der *Kreidefelsen* schließt sich. Doch er schließt sich nur, wie die enigmatisch verschlossenen Augen der Frau zeigen, um den Blick auf eine Welt freizugeben, die sich in ihrer Rätselhaftigkeit dem verstehenden Zugriff entzieht.¹³ Gegen die schlüsselfertigen Diskurse der Forschung, die in handfesten Dualismen wie dem von Tod und Ewigkeit Grund und Abgrund des Objekts vordergründig sicherstellen, setzt die Logik der Erscheinung alle Sicherheiten außer Kraft. Die Grenzlinien zwischen dem Sinn und dem Sinnfernen, für die sich in der zugänglichen, Lebendes und Totes miteinander verschränkenden Waldzone noch Anhaltspunkte finden lassen, verwischen sich in der ebenso schönen wie unnahbar und fremd wirkenden Felsenregion, um schließlich im Meer, dem leeren Zentrum des Bildes, vollends zu verschwinden. Im allesumfassenden Spiegel des Meeres, der die gegenständlich gebundenen Farben der vorderen Schichten im freien Spiel von Formung und Entformung reflektiert, gehen die Abgründe der Welt bruchlos ineinander über, ohne daß ein Zwischenreich mit festem Grund verbliebe.¹⁴ Der Binnenraum des Bildes wird, anstatt bloß an den Enden des entgrenzten Sinns ins Bodenlose zu entgleiten, von seinen Enden her durchragt von dem, was ohne Sinn und Grenzen ist.

Die so den Grund durchziehende, den vertrauten Formen ebenso wie dem Entformten sich einschreibende Haltlosigkeit der Welt verdichtet sich in der Dynamik, mit der das inkommensurable Zentrum den vermeintlich festgefügteten Umkreis der zugänglichen Wirklichkeit durchdringt. Die Elemente an der Peripherie und mit ihnen der über dem Boden schwebende Betrachter werden von einem starken Sog, der den Rahmen implodieren läßt, in die unermesslich leere Mitte der Natur gezogen; gleichzeitig jedoch manifestiert sich in der Intensität und Fülle des nach allen Seiten drängenden Meeres und des über die vielfarbig leuchtenden Felsen sich ausbreitenden Lichts eine aus dem Zentrum kommende Gewalt, die den Betrachter zurückwirft und die Rahmenelemente an den Rand drückt. Die Dynamik des Binnenraums offenbart sich vor allem in den Haltungen der beim näheren Hinsehen eigentümlich haltlos wirkenden Figuren. Die leicht nach vorn gebeugte Frau bewegt sich, dem Sog der Schwerkraft unterliegend, direkt auf die Mitte zu. Zugleich aber wird sie von einer massiven Gegenkraft erfaßt, die sie vom Zentrum weg nach hinten drückt, so daß sie im selben Augenblick, in dem sie sich an einem Ast festhält, um nicht in die leere Lichtung der Natur zu stürzen, von der Fülle eben dieser Lichtung umgeworfen wird. Sie hat sich nicht, wie es zunächst scheint, bequem an einen Strauch gesetzt, sondern befindet sich, die seltsam unbestimmte Stellung ihrer Füße zeigt es an, in einer prekären und paradoxen Schwebelage. Als nicht weniger fragwürdig erweist sich die Lage des am Boden knienden Mannes. Auch er strebt geradewegs auf den Abgrund zu. Die Kopflosigkeit des exponierten Zylinders, der nicht sorgsam beiseite gelegt, sondern heruntergefallen zu sein scheint, läßt sogar vermuten, daß der Mann zu Boden gegangen ist: daß ihn der

Sog ins Zentrum hinabgezogen hat. Er scheint dem Sturz ins Leere nur deshalb zu entgehen, weil ihn der aus dem Zentrum kommende Raumdruck gleichzeitig an die Erde preßt. Vom Schwindel zeugt schließlich auch der dritte Fall. Die Standfestigkeit des vermeintlich bequem an einen Baumstumpf sich lehnenen Mannes hält einer Überprüfung nicht stand, insofern sich beim näheren Hinsehen herausstellt, daß er den Baumstumpf, der ihn auf den ersten Blick zu stützen scheint, überhaupt nicht berührt. Vielmehr strebt auch er, wie sein vorgebeugter, die Rücklage der unteren Körperhälfte konterkarierender Oberkörper zu erkennen gibt, dem Abgrund der Natur entgegen. Dadurch aber wird der Mann in einen eigentümlichen Schwebezustand versetzt, der der prekären Situation der Frau genau entspricht, denn es zieht ihn offenbar nur deshalb nicht kopfüber in die leere Mitte, weil er im selben Augenblick von einer Gegenkraft erfaßt wird, die ihn nach hinten drängt. Der Eindruck, daß die Figuren der Dynamik des Binnenraums rückhaltlos erliegen, verstärkt sich, wenn man den Rand, an dem sie sich halten, etwas eingehender studiert. Konträr zu der Prägnanz und Bestimmtheit, mit der die einzelnen Formen des Waldes, etwa die Zweige und Blätter der Bäume in Erscheinung treten, wird das Gelände in der Nähe des Abgrunds so unbestimmt, daß – und das ist das eigentlich Abgründige – vollkommen unklar bleibt, wo der Abgrund beginnt.¹⁵ Die Grenzlinie zwischen den Figuren und dem bodenlosen Zentrum löst sich endgültig auf: Die Frau, die sich, merkwürdig genug, mit dem linken Fuß auf dünne Gräser stützt, hat eine Randzone ohne Rand vor sich, denn von dem undurchsichtigen Gelände unter ihr läßt sich nicht sagen, ob es nur ein Hang ist, der zum Abgrund führt, oder aber schon der Abgrund selbst; der Mann am Boden, den ohnehin nichts mehr zu halten scheint, hat seinen rechten Ellbogen so unmöglich weit nach außen gedreht, daß er sich anstatt auf dem hinter ihm sich befindenden Grashang im Nichts aufstützt; und der Mann am Vorposten, den zwei nicht eben stabile Äste halbwegs sichern, ist ohne jede Sicherheit, insofern das rechts von ihm steil in die Felsschlucht fallende und damit in Wirklichkeit hinter ihm liegende Gelände zugleich einen Teil seines Rückens verdeckt, indem es den Baumstumpf fortzusetzen scheint, so daß der Mann in letzter Instanz nicht auf dem Grashang steht, sondern, der Logik der Entgrenzung konsequent folgend, mitten im Abgrund. Die aus dem Umkreis der Dinge herausgetretenen und am randlosen Rand einer Lichtung sitzenden, liegenden und stehenden Menschen blicken nicht bloß haltlos in eine offene Welt, sondern sind, wie diese Welt, ins Offene gehalten.

Der den Figuren sich einschreibende Schwindel der Erscheinung verdichtet sich abschließend in der hintergründigen Inversionsstruktur des Bildes. Die basalen Orientierungspunkte des Naturraums: die positive Nadelspitze und die negative Spitze des Meeres signalisieren, indem sie sich als diametrale Kontrastformen zugleich auffällig ähneln, daß selbst die elementaren Grundbegriffe der Wirklichkeit nicht halten: daß sich die *Kreidefelsen* auf den Kopf stellen lassen. Dreht man das Bild um, verkehren sich die zentralen Elemente der Natur in ihr Gegenteil. Das grenzenlose Meer wird zum zerklüfteten Gebirgsmassiv, die scharf umrissene Felsschlucht zum ungreifbaren Wolkenmeer. Von der Form zur Uniform, vom Grund zum Abgrund der Erscheinung ist es nicht einmal ein Schritt. So endet, was als lichter Augenblick an einem schönen Sommertag beginnt, im Zwielficht einer

inkommensurablen Welt, die keinen Schluß darüber zuläßt, was es mit ihr auf sich hat, weil noch die einfachsten Versuche, in ihren Phänomenen Fuß zu fassen, im Fassungslosen sich verlaufen.¹⁶ Freilich ist mit dem finalen Umsturz der Erscheinung der Fall des Bildes nicht erledigt. Nachdem es sich im Durchgang durch den Sinn der Elemente im Offenen verliert, tritt es erneut in seiner rätselhaften Ganzheit auf den Plan, um abermals die Frage nach dem Sinn zu stellen. Von dieser unentwegten Rückkehr an den Ausgangspunkt fällt noch einmal Licht auf die enigmatisch verschlossenen Augen der Frau, in denen sich der Kreis des Bildes, der sich mit einer Armbewegung immer wieder öffnet, endgültig schließt. Indem die Frau zu erkennen gibt, daß sie die Wirklichkeit, auf die sie zeigt, in Wirklichkeit nicht zeigen kann, wird sie zum Inbegriff der Kunst, der die Welt des Sinns abhanden kommt, indem sie sie vor Augen führt. Nur deshalb, nicht weil in ihr etwas verborgen liegt, das erst noch zu entdecken wäre, bleibt die Lichtung der *Kreidefelsen* ein unlösbares Rätsel.

Anmerkungen

- 1 Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart. Öl auf Leinwand, 90,5 x 71 cm.
- 2 J.C. Jensen, Caspar David Friedrich. Leben und Werk, Köln 1974, S.182–189. Siehe auch K. Möseneder, der Jensens Deutung durch den Nachweis fundiert, daß das Motiv der sich verschränkenden Bäume seit dem Barock ein geläufiges Sinnbild für die Vermählung der Geschlechter war (K. Möseneder, »C.D. Friedrichs »Kreidefelsen auf Rügen« und ein barockes Emblem in der romantischen Malerei«, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 46 (1983), S.313–320).
- 3 H. Börsch-Supan/K.W. Jähnig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, 353–354; H. Börsch-Supan, Caspar David Friedrich, 4. erw. und überarb. Aufl., München 1987, S.118. Zur religiösen Verankerung der *Kreidefelsen* siehe auch C. Schreier, der sich gegen Börsch-Supans plakativ-ikonographisches Erlösungsprogramm wendet und die Jenseitigkeit des Bildes aus der heillosen Perspektive einer negativen Theologie zu bestimmen versucht (C. Schreier, »Negative Theologie? Zur Evokation des Transzendenten bei Caspar David Friedrich«, in: Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte 8 (1990), S.99–111, bes. S.104–106).
- 4 P. Märker, Geschichte als Natur. Untersuchungen zur Entwicklungsvorstellung bei Caspar David Friedrich, Kiel 1974, S.37–45 u. S.167–174.
- 5 Für die Stichhaltigkeit der konkurrierenden Diskurse lassen sich weitere Belege ins Feld führen. So etwa gibt die von W. Schmied vertretene These, daß die Zeigegeste der Frau als Hinweis auf die verrinnende Zeit zu verstehen sei, insofern das trichterförmige Meer der oberen Hälfte einer Sanduhr gleiche, der religiösen Exegese zusätzlichen Auftrieb (W. Schmied, Caspar David Friedrich, Köln 1975, S.80); die Annahme eines Hochzeitsbildes wird durch die Tatsache gestützt, daß die Herzform des Binnenrahmens, die in der Forschungsdiskussion mitunter als bloßer Zufall bewertet wird, im Gezwieg der sich verschränkenden Bäume wiederkehrt; und der Demagogen-Theorie kommt entgegen, daß sich im Rot-weiß-blau des vor den Kreidefelsen sich abzeichnenden Philisterpaares ganz zufällig die französische Trikolore spiegelt.
- 6 Zu Friedrichs Komposit-Landschaften siehe Schmied, a. a. O., S.32–34 und W. Hofmann, »Zu Friedrichs geschichtlicher Stellung«, in: Caspar David Friedrich (Katalog zur Friedrich-Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 14.9. bis 3.11.1974), hrsg. von W. Hofmann, München 1974, S.69–70. Die diversen Versuche der um greifbare Fakten bemühten Forschung, über eine Identifizierung der Felsformation den Schauplatz der *Kreidefelsen* zu ermitteln, sind für den ästhetischen Eigensinn der Malerei Friedrichs augenscheinlich blind. R. Bogdan hat gegen sie eingewandt, daß es Friedrich in Übereinstimmung mit dem romantischen Konzept einer Potenzierung der Natur durch die Kunst nicht um die zufällige Faktizität einer Landschaft gehe, sondern darum, ihre innere Substanz sichtbar zu machen. Dementsprechend seien die *Kreidefelsen* kein Naturausschnitt, sondern ein artifizielles Konstrukt, das die an verschiedenen Schauplätzen gesammelten Eindrücke zu einer charakteristischen Ganzheit verdichte (R. Bogdan, »»Kreidefelsen auf Rügen« – Metaphysik und Wirklichkeit in Caspar

David Friedrichs Landschaft«, in: Caspar David Friedrich (Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Sonderband), Greifswald 1974, S. 93–94; zu den topographischen Einzelheiten siehe vor allem S. 93, Anm. 1). Zur Lokalisierungsfrage vgl. auch Schmied, der mit Bezug auf Bogdan geltend macht, daß der Zweck topographischer Analysen allein darin bestehen kann, aus den Abweichungen der ästhetisch verdichteten gegenüber der realen Landschaft Aufschluß über die inneren Zusammenhänge des Bildes zu gewinnen (a.a.O., S. 79–80). Daß die *Kreidefelsen* die gegebene Natur ästhetisch transformieren, läßt sich beispielsweise an den steil aufragenden Mittelpfeilern verfolgen. Sie sind höher und spektakulärer als in den Skizzenbüchern und tragen so dazu bei, die Intensität des Bildraums zu steigern. Zu den Skizzen der Mittelpfeiler siehe P. Vignau-Wilberg, »Caspar David Friedrichs »Kreidefelsen auf Rügen«. Notizen zur Landschaftsdarstellung der Romantik«, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. Folge 31 (1980), S. 252–254.

- 7 Die Forschung hat das Rätsel der *Kreidefelsen* bislang nicht angemessen in den Blick bekommen, weil sie die dem Bild eingeschriebene Spannung von Begrifflosigkeit und Logizität unter entgegengesetzten Vorzeichen unterbietet. Den schlüsselfertigen Systemen von Märker, Börsch-Supan und Jensen, die mit fixen Ideen operieren und so das unbestimmte Mehr des ästhetischen Phänomens verfehlen, steht eine Reihe von ungebundenen Exkursionen gegenüber, die an seine zwingende Stringenz nicht heranreichen, weil sie ohne System vorgehen und über aufschlußreiche Einzelanalysen nicht hinausgelangen. Dabei schneiden die induktiven Betrachtungen freilich wesentlich besser ab als die deduktiven Durchsichten, insofern sie dem Eigensinn ihres Gegenstandes: seiner konstitutiven Unbestimmtheit Rechnung tragen. Siehe vor allem die Aufsätze von G. Jedlicka (»Caspar David Friedrich: Kreidefelsen auf Rügen«, in: ders., *Anblick und Erlebnis*, Berlin/Frankfurt a.M. 1955, S. 99–109) und Bogdan (a.a.O.). Die Studie von Jedlicka besticht dadurch, daß sie sich der konkreten Wirklichkeit des Bildes vorbehaltlos überläßt und in einer Vielzahl genauer Beobachtungen einen Eindruck von seiner faszinierenden Komplexität vermittelt. Der Beitrag von Bogdan, die umfangreichste und vielleicht wichtigste Arbeit über die *Kreidefelsen*, enthält ebenfalls eine Fülle von analytischen Einsichten, die wesentliche Aspekte des Bildes beleuchten; siehe etwa die Kritik an Börsch-Supans ikonographischem Reduktionismus (S. 94–95), die Zurückweisung der anästhetischen Versuche der Forschung, die *Kreidefelsen* über eine Identifikation des Schauplatzes und der Figuren auf äußerliche Realien abzubilden (S. 93–94 u. S. 98), und die eingehende Analyse der Raumwirkung des Bildes (S. 96–97). Zu den Gefahren induktiver Zurückhaltung vgl. den Aufsatz von Vignau-Wilberg (a.a.O.), der die Unzulänglichkeit der zielstrebigsten Deutungen von Börsch-Supan, Jensen und Märker zum Anlaß nimmt, sich in einer Aneinanderreihung zielloser Beobachtungen und vager Vermutungen zu verlieren, und aus der resultierenden Verwirrung den fragwürdigen Schluß zieht, daß sich das Bild in seiner Vielschichtigkeit dem Betrachter letztlich verschließe. – Vielleicht wäre die Forschung der dem Rätsel der *Kreidefelsen* zugrunde liegenden Spannung von Unbestimmtheit und Stringenz näher gekommen, wenn sie über einige der programmatischen Äußerungen Friedrichs, die sie gern zitiert, etwas genauer nachgedacht hätte: »Mir selbst ist was ich darstellen will, und wie ich es darstellen will, auf gewisse Weise ein Räthsel« (zit. n. H. Börsch-Supan [?], »Berlin 1810. Bildende Kunst«, in: Kleist-Jahrbuch 1987, Berlin 1987, S. 75). »Schließe dein liebliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, daß es zurückwirke auf andere von außen nach innen.« »Dies Bild ist schön gemacht, doch nicht durchdacht; es ist erfunden, aber nicht empfunden. Dies hier ist tief empfunden, doch weniger durchdacht und schlechter noch gemacht. Dies Bild ist wohl empfunden und reichlich auch durchdacht, doch weniger gut gemacht.« »Glücklich ist, wo Kopf und Herz und Hand gleichen Schritt halten.« (Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, hrsg. von S. Hinz, München 1968, S. 92, 86, 120)
- 8 Das Bild wurde bei seiner Wiederentdeckung im 20. Jahrhundert wegen seines atypischen Charakters nicht sogleich als Werk Friedrichs erkannt und zunächst einem anderen Maler zugeschrieben (vgl. Börsch-Supan/Jähnnig, a.a.O., S. 353 und Jedlicka, a.a.O., S. 99–101). Das Urteil, daß es besonders heiter sei, zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Forschungsliteratur. Vor allem die Beiträge aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts weisen immer wieder auf seine Unbeschwertheit hin. Siehe etwa K. K. Eberlein, Caspar David Friedrich in seinen Meisterwerken, Berlin 1925, S. 26–28; F. Nemitz, Caspar David Friedrich. Die unendliche Landschaft, München 1938, S. 45–46; L. Grote, Caspar David Friedrich. Skizzenbuch aus den Jahren 1806 und 1818, Berlin 1942, S. 19.
- 9 Daß die Figuren, anstatt auf bestimmte Personen zu verweisen, die verschiedenen Dimensionen des Sichtbaren exponieren, zeigt sich nicht zuletzt darin, daß sie auf jeweils eine der drei Raumzonen des Bildes stellvertretend Bezug nehmen. Der Mann am Baumstumpf führt den Betrachter ins Weite, die Frau lenkt den Blick auf die in mittlerer Entfernung liegenden Felsen, und der Mann am Boden signalisiert, indem er sich beim näheren Hinschauen den unmittelbar vor ihm wachsenden Gräsern zu widmen scheint, daß auch der Nahbereich mit seinen filigranen Formen Beachtung verdient: daß, so das oberste Gestaltungsprinzip des Bildes, allen Elementen der gleiche Stellenwert zukommt. »Nichts ist

Nebensache in einem Bilde, alles gehöret unumgänglich zum Ganzen, darf also nicht vernachlässigt werden. « »Beobachte die Form genau, die kleinste wie die große, und trenne nicht das Kleine vom Großen, wohl aber vom Ganzen das Kleinliche.« (Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, a.a.O., S. 84 u. 93) Indem die Figuren die Spannweite der vom greifbar Konkreten bis zum unbestimmt Entfernten reichenden Erscheinung exponieren, kehren sie zugleich die ihr eingeschriebene Spannung von dinghafter Materialität und auratischer Unbedingtheit hervor. »Ein Bild muß sich als Bild, als Menschenwerk gleich darstellen, nicht aber als Natur täuschen wollen.« (Ebd., S. 115) »Als wir in seinem Gemälde ›Die Stubbenkammer‹ die Luft bewunderten, sagte seine holde Gattin leise wie in einer Andachtstätte: ›Den Tag, wo er Luft malt, darf man nicht mit ihm reden.« (H. v. Chézy zit. n. W. Sumowski, Caspar David Friedrich-Studien, Wiesbaden 1970, S. 115) Zur Polarität von Handwerk und Andacht bei Friedrich vgl. auch Jedlicka, a.a.O., S. 108–109. Der mediale und reflexive Charakter der Figuren tritt besonders deutlich in Erscheinung, wenn man sich aus der Binnenperspektive der ästhetischen Erfahrung löst und anstelle des Bildes seine Betrachter betrachtet. Nicht wenige Museumsbesucher übernehmen, während sie sich mit den *Kreidefelsen* auseinandersetzen, unwillkürlich die Haltungen des mit der Natur befaßten Dreigespanns. Sie weisen ihre Nachbarn auf Dinge hin, die ihre Aufmerksamkeit erregen, beugen sich vor, um Details genauer zu erforschen, oder treten zurück, um sich das Bild von weitem anzusehen.

- 10 Die Apodiktik dieser wie anderer Entdeckungen und Verifikationen am Bild sei nicht mißverstanden. An dieser wie an späterer Stelle werden bestimmte Interpretationen stark gemacht, die in ihrem Gegeneinander die Komplexität des Bildes deutlich machen sollen. Deswegen ließe sich bei einer Ausschöpfung des Reichtums der Komposition allein hinsichtlich der Ausrichtung der Aufmerksamkeit der drei Personen noch vielerlei hinzufügen. Sie alle können auch mit anderen Sinnen in der Natur sein: Die Frau mit den geschlossenen Augen könnte das Geräusch des Meeres aufnehmen, der Mann in der Mitte den Duft von Blüten genießen, der rechte Mann könnte sich bewußt dem Wind aussetzen, der vom Meer herkommt.
- 11 Auch die Frau, deren Gesicht im Gegensatz zu den verdeckten Gesichtern der Männer gut zu erkennen ist, entfaltet die Wirkung einer kompromißlos abgewandten Rückenfigur, insofern sie sich dem Betrachter in letzter Instanz verschließt und ihn nachdrücklich ins Offene verweist: Ihre geschlossenen Augen blicken gleichsam nach innen.
- 12 Der die Auseinandersetzung mit den *Kreidefelsen* begleitende Eindruck, daß das Bild, wenn man sich ihm nähert, in Bewegung gerät und sich in seiner Wirkung merklich verändert, beruht im wesentlichen darauf, daß sich die distanzierte Übersicht: die an der Oberfläche des Bildraums verbleibende Beschaulichkeit auflöst und der gespannten Tiefenperspektive weicht. Dabei nimmt die Spannung zwischen den konträren Blickpunkten in dem Maße zu, in dem der Betrachter an das Bild herantritt, denn während er mit schwindender Distanz einerseits immer stärker in die Ferne gezogen wird, sieht er sich andererseits, indem sich der Winkel zum Abgrund dynamisch zuspitzt, immer eindringlicher auf die Tiefe verwiesen (Abbildung 1 u. 2).
- 13 Daß sich die freigesetzte Welt nicht fixieren läßt, drückt sich auch in der Komplexität der Armbewegung aus, mit der die Frau den Betrachter in die Wirklichkeit des Bildes einführt. Indem ihr Arm, anstatt zielstrebig geradeaus zu weisen, auf einem Zickzackkurs zweimal die Richtung wechselt, bleibt unklar, worauf er sich richtet.
- 14 Im Meeres-Spiegel der *Kreidefelsen* deutet sich, insofern in der Exposition des losgelösten Spiels der Elemente zugleich die reine Wirklichkeit der Farbe in Erscheinung tritt, die Freisetzung des Malens in der modernen Kunst an. Zur Textur des Meeres vgl. Jedlicka, a.a.O., S. 107–108 und Bogdan, a.a.O., S. 95–96; zur Vorwegnahme wesentlicher Tendenzen der modernen Kunst in der Malerei Friedrichs siehe Schmied, a.a.O., S. 31–37.
- 15 Bei einer genaueren Betrachtung der Waldzone stellt sich heraus, daß es mit der Solidität des Nahbereichs nicht so weit her ist, wie die aufsehenerregende Bestimmtheit der im Gegenlicht prägnant hervortretenden Bäume und Sträucher vermuten läßt. Wenn man sich, dem am Boden liegenden Mann folgend, in die einzelnen Formen der Vegetation vertieft und den Dingen auf den Grund geht, wird auch das vermeintlich Greifbare und Vertraute ungreifbar und fremd. Zur Unbestimmtheit der Vordergründe bei Friedrich siehe Schmied, a.a.O., S. 32–33.
- 16 Den Zeitgenossen fiel es häufig schwer, die Natur auf Friedrichs Bildern zu erkennen. So kam es vor, daß sie Gebirgslandschaften als Seestücke beschrieben oder Bilder verkehrt herum aufstellten, weil sie dunkle Wolken als Meereswellen interpretierten (vgl. C.G. Carus, Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten, Bd. 1, Weimar 1966, S. 169). – Daß es sich bei dem Kopfstand der *Kreidefelsen* nicht bloß um ein harmloses Kunststück handelt, sondern um den Ernstfall der Kunst, hat niemand klarer gesehen als Goethe, der mit einem untrüglichen Gespür für die Gefahren der Maßlosigkeit seinen Mitbürgern empfahl, die verdrehten Bilder Friedrichs zu zerstören. S. Boisserée notiert in seinem Tagebuch über ein Gespräch mit Goethe: »Es kommt die Rede auf die Zeichnungen von

Cornelius, Overbeck und andern bei Wenner, die ich sehen soll, da fehle an allen etwas. Im jetzigen Zustand der Kunst sey bei vielem Verdienst und Vorzügen große Verkehrtheit; die Bilder von Maler Friedrich können eben so gut auf den Kopf gesehen werden. Goethe's Wuth gegen dergleichen; wie er sie ehemals ausgelassen, mit Zerschlagen der Bilder an der Tischecke; Zerschießen der Bücher u. s. w. er habe sich da nicht erwehren können, mit einem Ingrimme zu rufen: das soll nicht aufkommen; und so habe er irgend eine Handlung daran üben müssen, um seinen Muth zu kühlen.« (S. Boisserée, Briefwechsel/Tagebücher, Bd. 1, Göttingen 1970, S. 276).